Rok III. Warszawa, 15 Września 1910 r. № 18.

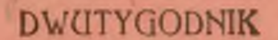
Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.





WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. W Ks. Poznańskiem: rocz. Mk. 8 półrocz. Mk. 4.50, kwar. Mk. 2.25.

Numer pojedynczy **15** kop.

Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie od 12—1 i od 4—6 pp., w niedziele i święta od 12—1.

Redaktor przyjmuje codziennie z wyjątkiem świąt od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji i Administracji: **Warszawa, Krucza Nr. 7.**

TREŚĆ NUMERU

Wspomnienia historyczne.

(Od 15 — 30 września).

16	września	1849	ur. się H. Ritter.
16	"	1897	um. Bendl.
18	"	1903	um. T. Kirchner.
18	"	1857	um. Karol Kurpiński.
21	"	1850	ur. się H. Sitt.
22	"	1755	ur. się Kalkbrenner.
24	"	1813	um. Grétry.
24	"	1835	um. Bellini.
24	września	1859	ur. się Klengel
25	"	1863	ur. się Rameau.
25	"	1849	um. Jan Strauss (ojciec).
25	"	1860	um. Zöllner.
25	"	1816	ur. się Ant. Kątski.
28	"	1681	ur. się Mattheson.
30	"	1840	ur. się Svendsen.

Posady zaofiarowane.

Do orkiestry symfonicznej do Petersburga potrzebny jest rutynowany

fagocista

minimalna pensja **100 rb. miesięcznie.** Wiadomość w redakcji **„Przeglądu Muzycznego“.**

Nauczyciel muzyki

pjanista lub skrzypek znajdzie posadę w zakładzie naukowo-wychowawczym w **Chyrowie** (Galicja). Dochód minimalny **2400 koron rocznie.** Zgłoszenia adresować do Dyrekcji zakładu.

Rok III. Warszawa, 15 września 1910 r. № 18.

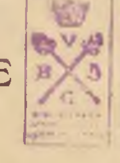
Przegląd Muzyczny

DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



EDWARD SCHURÉ.

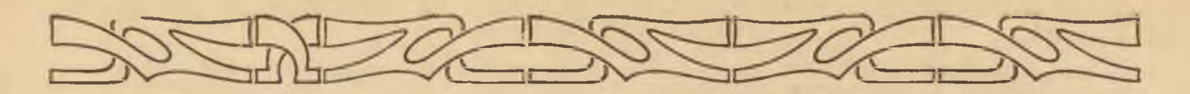
Matylda Wesendonck i jej rola w życiu Ryszarda Wagnera.*)

Geneza „Trystana".

Każdemu, kto zna literaturę o Wagnerze, wiadomem było, że między mistrzem, podczas jego pobytu w Szwajcarji, a Matyldą Wesendonck ówczesną jego przyjaciółką i protektorką, istniał specjalny rodzaj tajemniczej, wzniosłej miłości. Fakt ten tem większą wzbudzał ciekawość, że miłość ogarnęła mistrza w przełomowej chwili jego życiowej karjery, w przeddzień stworzenia najpoważniejszych dzieł, w decydujący moment życia, który można nazwać okresem krystalizacji. Wiadomem było, że to uczucie, które zrodziło się podczas tworzenia „Walkirji", powołało do życia „Trystana i Izoldę", dzieło wielkiej wartości, na które sam mistrz patrzał, jako na prototyp swego dramatu muzycznego. Wiadomem było wreszcie, że w ciągu r. 1858 poważne i niebezpieczne powikłania, wynikłe wskutek zobopólnej, długo hamowanej, lecz wreszcie wybuchłej namiętności, zmusiły Wagnera do natychmiastowego opuszczenia Zurychu i szukania schronienia w Wenecji. Mistrz sam przyznaję, że poznał był wtedy miłość absolutną, która radykalnym sposobem zmieniła jego sztukę i filozofję. Już samo to wyznanie dowodzi, jak ważną rolę odegrała w życiu Wagnera miłość do Matyldy Wesendonck, lecz sens i znaczenie tego wyznania nie są jeszcze dostatecznie jasne. Dla ich zrozumienia trzeba się zapoznać z charakterami osób działających, z uczuciami, które były w nich zbudzone i starać się wniknąć w samą istotę ich stosunków. Respekt względem spraw czysto osobistych każdej jednostki, zupełnie zrozumiałe powściągliwe milczenie zarówno jednej jak i drugiej rodziny, strach, doświadczany przez wszystkich wielbicieli z Bayreuthu na myśl o jakichkolwiek szczegółach bjograficznych, mogących poderwać niezachwiany autorytet ubóstwianego nauczyciela i tym podobne subtelne przypuszczenia i słuszne obawy, nie pozwalały zaglądać głębiej.

Po śmierci Ryszarda Wagnera w r. 1883 opublikowane były listy mistrza

*) Artykuł ten drukowany był pierwotnie w Revue des deux Mondes. Powodem do napisania tego artykułu było opublikowanie listów Wagnera do Matyldy Wesendonck („Richard Wagner an Mathilde Wasendonck. Tageblätter und Briefe, 1853–1871).

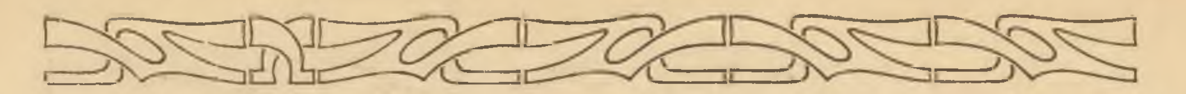


do znacznej liczby jego przyjaciół. Lecz korespondencja ta nie zdradzała bynajmniej tajemnicy serca Wagnera. Sumienny bjograf mistrza z Bayreuth, Glasenapp, doskonały znawca wszystkich innych kwestji, na którego zdaniu można zupełnie polegać, zaledwie dotyka wydarzeń, zaszłych podczas pobytu Wagnera w Szwajcarji. Wspomina jedynie nazwisko Wesendoncków i, czytając go, nie można przypuszczać, że w tę epokę namiętność odegrała w życiu artysty pierwszorzędną rolę, że ten przeżył podówczas jedno z tych wewnętrznych wstrząśnień, które przechodzą często niespostrzeżone nie tylko przez osoby postronne, ale nawet przez najbliższych przyjaciół, lecz pod których wpływem człowiek zmienia się i prawie że odradza. Umysły bystre przewidziały jednak, że właśnie tu kryje się klucz twórczości Wagnera, lecz dotrzeć do niego nie mieli możności.

Wdowa po zmarłym kompozytorze, Cosima Liszt, która zajmowała i zajmuje dotąd stanowisko nieograniczonej w władzy rządczyni bayreuthskiej świątyni sztuki, otoczyła ten okres życia mistrza murem chińskim, a na zatarasowanych bramach umieściła napis: wejście wzbronione. Sądziła pewno, że klucz od zamkniętych bram zginął i że go nikt nigdy nie odszuka. Jednakże w r. 1902 p. Wesendonck umarła nagle w miejscowości Traunblick, w pobliżu jeziora Traunsee, w Alpach salzburskich, gdzie od czasu śmierci męża prowadziła cichy i osamotniony żywot. Spadkobiercy bohaterki serca Wagnera, syn Karol von Wesendonck i zięć baron von Bissing w testamencie, pozostawionym przez zmarłą, znaleźli następujące polecenie: Sto pięćdziesiąt listów, zachowanych przez Matyldę Wesendonck, mają być ogłoszone drukiem po jej śmierci, wraz z poufnym dziennikiem w Wenecji dla niej przez mistrza pisanym. Pracę tę powierzono prof. Wolfgangowi Golter von Roschtock, który opatrzył wydawnictwo pięknym wstępem. Na ogłoszenie listów drukiem konieczną była zgoda Cosimy Wagner. Wielkie też było jej zdziwienie, gdy się dowiedziała o przygotowywanem wydawnictwie i gdy zwrócono się do niej z prośbą o pozwolenie drukowania książki. Była bowiem pewną, że korespondencja ta nie istniała już wcale i ogłosiła, że mistrz życzył sobie, aby listy zniszczono. Należy wszakże przypuszczać, że p. Wesendonck ostatnią swą wolę uzupełniła uwagą, że wrazie sprzeciwiania się p. Wagner na ogłoszenie drukiem listów w Niemczech, co jej w myśl prawa przysługiwało, korespondencja miała być opublikowaną w Anglji lub Ameryce. Taki obrót rzeczy, naturalnie, przyczyniłby się jedynie do rozpowszechnienia listów. Zbyt ostrożna i przenikliwa, żeby nie przewidzieć tego, p. Wagner ustąpiła i poddała się dobrowolnie, jak zawsze zwykła czynić, gdy wymagają tego okoliczności. Schyliła głowę przed stanowczem postanowieniem sukcesorów zmarłej i nawet łaskawie dołączyła do zbioru 14 listów p. Wesendonck, które znalazła była w papierach Ryszarda Wagnera. Dzięki takiemu zbiegowi okoliczności mamy sposobność zapoznania się z romansem, który posłużył za temat do dramatu „Trystan i Izolda".

Jakbyśmy się nie zapatrywali na twierdzenie Cosimy Wagner, czy mistrz z Bayreuth życzył sobie lub nie, aby listy jego były zniszczone, osmielę się powiedzieć, że p. Wesendonck nie tylko miała prawo, ale nawet obowiązana była względem przyszłości listy te zachować. Są one bowiem najbardziej cennymi dokumentami, na zasadzie których możemy poznać życie duchowe, psychologję i charakter Wagnera; one prowadzą do najgłębszych tajników myśli i uczuć mistrza i to w najbardziej decydujący moment jego duchowej ewolucji.

W innych listach, naprzykład w jego bardzo interesującej korespondencji z Lisztem, spotykamy się z artystą i myślicielem. Tutaj zaś człowiek przedstawia się zarówno z dobrej jak i złej strony i nie zawsze w pełni swej wielkości; często

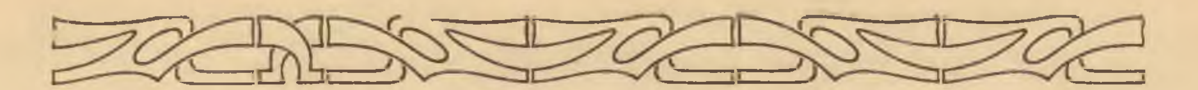


musi mówić o sobie rzeczy niepochlebne. W tych listach nabierają życia dążenia mistrza, słyszymy dźwięk jego głosu, a czasami czujemy drżenie serca, które to bije radośnie, to zamiera, lecz tylko dlatego by w szybkiem następstwie przeżywanych wrażeń, zmieniających się z błyskawiczną szybkością, odżyć na nowo. Samo przez się się rozumie, że w tej korespondencji są pewne niedomówienia i nie wszystko przedstawia się w dość jasnem świetle. Pomimo to, nie bacząc na niedość ścisłe powiązanie wydarzeń zewnętrznych, jeżeli uda się pochwycić tajemniczą nić, wiążącą całość dramatu wewnętrznego, przy uważnem czytaniu dramat ten staje przed nami w całej prawdzie. Postaramy się zapoznać z nim bliżej, pozostawiając o ile możności prawo głosu głównemu bohaterowi t. j. samemu Wagnerowi, który sam musi mówić o sobie w swoich listach.

I. Ucieczka. Idylla i dramat w Zurychu.

Wiosną r. 1849 Ryszard Wagner opuszcza pospiesznie granice Niemiec chroniąc się przed grożącem mu niebezpieczeństwem. Nie patrząc na zajmowane stanowisko nadwornego kapelmistrza teatru drezdeńskiego, przez co był osobą podwładną króla saskiego, brał czynny udział w powstaniu majowem. Po zajęciu miasta przez wojska pruskie, stłumieniu powstania i przywróceniu państwa saksońskiego, wydane było polecenie aresztowania Wagnera. Kompozytor, który cieszył się już wtedy szerokiem rozgłosem, choć i wrogów nie brakowało mu wcale, liczył podówczas 36 lat życia. Udział w ruchu rewolucyjnym był jedną z prób zdobycia absolutnej swobody, która była mu niezbędną do rozwoju jego genjuszu twórczego. Zurych stał się miejscem schronienia wszystkich zbiegłych uczestników rewolucji 1849 roku. W duchowej stolicy Szwajcarji przyjęto Wagnera z otwartemi ramionami; mistrz organizował tu koncerty i wygłaszał odczyty. W początkach października 1849 r. miasto zaszczyciło go tytułem obywatela miasta Zurychu. Wtedy osiadł był tam na dłuższy czas wraz z żoną, pewną aktorką niemiecka, z którą zawarł był przed 10 laty śluby małżeńskie. Pani Minna Wagner była wzorową żoną, lecz jej ograniczony horyzont umysłowy nie zdolny był pojąć tytanicznej natury i genjuszu męża. Pomimo to w ciągu całego koczującego pełnych przygód żywota w Londynie, Paryżu i Dreznie stosunek między małżonkami panował jak najlepszy. Zapobiegliwa i energiczna pani Minna dawała sobie radę z kłopotami domowymi, pod czas gdy los darzył ich niepowodzeniami; nie mogła jednak zrozumieć, jak mąż jej mógł pozbawić się pałeczki kapelmistrzowskiej, rzucić się w wir rewolucji i tracić czas na wymyslanie fantastycznych reform, zamiast pisać opery, z których miałby zysk. Często też dręczyła go swoim kłótliwym charakterem. Wagner, mając ognisko domowe w pospolitem, więcej materjalnem znaczeniu tego wyrazu, tęsknił za ogniskiem duchowem, za schroniskiem, które odpowiadałoby wymogom jego serca. Ognisko to znalazł wreszcie, zapoznawszy się w r. 1851 z rodziną Wesendoncków.

Otto Wesendonck był w Europie przedstawicielem jednej z większych fabryk wyrobów jedwabnych w Nowym Jorku. Obdarzony silną budową ciała i postawą wojskową, posiadał charakter poważny i skryty i nawskroś rycerską duszę; ulubionem zajęciem jego było otaczanie się literatami i artystami. Nadzwyczajne środki pozwalały mu na urządzanie wspaniałych przyjęć i okazywanie pomocy na szeroką skalę w tych wypadkach, gdy który z nich umiał zaskarbić sobie jego sympatję i znajdował się w kłopotach pieniężnych, co zresztą było zjawiskiem bardzo powszednieni. Młoda żona Ottona Wesendoncka, licząca wówczas 20 wiosnę życia, była córką radcy komercyjnego i odebrała nadzwyczaj staranne wykształcenie w Düsseldorfie. Portret dołączony do książki przedstawia główkę zlekka pochyloną z twa-



rzą owalną, o rysach sympatycznych, porywających i delikatnych. Łagodne, marzycielskie oczy świadczą, że umysł jej zajęty jest jakąś głębszą myślą. Ta wysubtelniona twarz odzwierciadla duszę lękliwą, a pod jej delikatną powłoką kryje się dużo namiętności.

W krótkich i urywkowych wspomnieniach, mówiąc o tej epoce życia, p. Wesendonck porównywuje siebie z arkuszem białego, niezapisanego papieru. Wagner ukazał się przed nią w całym uroku genjalnego artysty, powściągliwego i posępnego w towarzystwie, rozmownego i pełnego czaru w kółku przyjaciół. On pociągał ją swoim potężnym autorytetem duchowym, ona zaś podobała mu się od chwili poznania, gdyż odczuł w jej duszy obecność tej cudnej arfy eolskiej, z której sądzonem mu było w przyszłości wydobywać przedziwne dźwięki.

Wagner prawdopodobnie musiał zasłużyć sobie na zaufanie po długich i umiejętnych trudach, a przeniknąć do tajników duszy Matyldy i zawładnąć jej silną wolą udało mu się po wytrwałem i prawidlowem „oblężeniu". Należy dodać, że w przeciągu pierwszych lat pobytu w Zurychu Wagner gorliwie pracował nad dziełami teoretycznemi (Sztuka i Rewolucja, Opera i Dramat i in.) i przygotowywał szkice trylogji „Pierścień Nibelungów". Dopiero w r. 1853 zawiązały się bliższe stosunki pomiędzy rodziną Wagnerów i rodziną Wesendoncków. Kompozytora i młodą kobietę, oczarowaną przez mistrza, połączyła wkrótce ścisła zażyłość, odpowiadająca stosunkom nauczyciela do uczennicy. Ton pierwszych listów Wagnera jest łagodny, pokorny, przymilający.

„Pani, na przyszłość postaram się uwolnić ją od mojego złego zachowania „się. Zrozumie pani teraz, że jeżeli niechętnie zgadzałem się na łaskawe zaprosze„nia, czyniłem to nie pod wpływem czczego kaprysu, zdawałem bowiem sobie „sprawę, że moje złe usposobienie może również męcząco oddziaływać na moich „najlepszych przyjaciół jak i na mnie samego. Jeżeli w przyszłości będę powścią„gliwszym, to jakżeż nie mam uczynić tego, po tem co zaszło wczoraj? Niech mi „pani wierzy, że w ten sposób staram się przedewszystkiem uzyskać jej przeba„czenie i chcę na nie zasłużyć przez lepsze zachowywanie się. Zdaje się w zupeł„ności na łaskawy sąd pani. *R. W.*

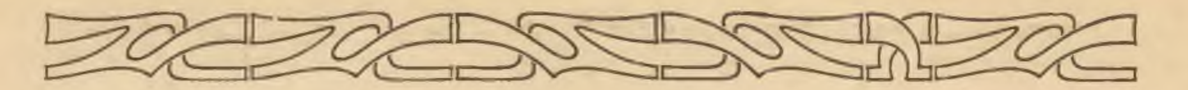
Zurych, 17 marca 1853.

Czy nie brzmi w tym liście ukryta prośba, żeby go zapraszać samego bez osób postronnych, niedopowiedziana propozycja nawiązania ściślejszych stosunków? W tłumaczeniach Wagnera ukrywa się jakaś stanowcza nuta, słychać groźbę nieprzybycia więcej, gdyby miał spotykać się nadal z osobami niepożądanemi, wobec których byłby skrępowanym. Tu jeszcze raz odslania się rys charakterystyczny Wagnera: umiejętność robienia wymówek, oskarżając siebie i starać się o większe względy, wyrzekając się niejako poprzednich. Mistrz poczuł, że w niedługim czasie będzie panem położenia i jak rozpieszczone dziecko, pozwala sobie na grymasy i dąsy. W rzeczywistości osiągnął to, do czego dążył. Świadczy o tem następująca notatka datowana w trzy miesiące później, która jest dowodem zupełnej zażyłości, jaka nastąpiła pomiędzy dwiema rodzinami. Mistrz sam organizuje zebrania domowe, oddala obce elementy i starannie dobiera przyjaciół.

„Wielce szanowny przyjacielu mój!

„Korzystając z udzielonego mi prawa, zapytuję, czy nie zechcielibyście państwo „odwiedzić nas dziś wieczorem? Wrazie zgody, prosiłbym o pozostanie u nas do „godziny dziesiątej; nie będę zapraszał nikogo więcej, żeby nic nie zakłóciło tego „świętego wieczoru. Liczę na przyjacielskie tak. *R. W.*

Wkrótce następuje wymówka, że Wesendonckowie nie przyszli spędzić wie-

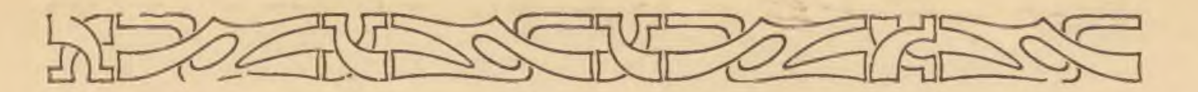


czoru razem „bez zaproszenia“. Do tej bardzo rzewnej i skromnej prośby dodano dwa niezmiernie ważne takty muzyczne. Jest to motyw z pierwszego aktu „Walkirji“, który towarzyszy pojawieniu się Zyglindy, przynoszącej wodę zemdlałemu Zygmundowi.

Przejrzyste tercje łechcą tutaj słuch, podobnie jak krople przezroczystego płynu orzeźwiają zaschłe gardło. Szczęśliwy twórca posiada dar wypowiedzenia wszystkiego, nic nie mówiąc. Wagner nie zapomina i o przyjacielu swym, Wesendoncku i proponuje największym znakomitościom, złożenie mężowi Matyldy życzeń w dniu urodzin. Przysyłając uwielbianej tom Homera, Wagner dołącza następujące fantastyczne i dowcipne słowa, które, zdaje się, są zapożyczane z Antologji greckiej. „Homer niespostrzeżenie wymknął się z mojej bibljoteki. Na zapytanie: dokąd idziesz? odrzekł: złożyć życzenia Ottonowi Wesendonckowi w dniu urodzin. Na to odpowiedziałem mu: pozdrów go i ode mnie. *R. W.*“

Od roku 1854 do 1855 mamy tylko krótkie notatki, świadczące o ciągle wzrastającej zażyłości. Tutaj zaczyna się ten czysty i czarujący okres w stosunkach, kiedy miłość, podobna do skromnego krzaku róży, rosnącego w cieniu rozłożystej lipy, wzrasta pod płaszczem przyjaźni i umie do przesyłanych podarunków dołączać tyle niedomówionych życzeń i delikatnych napomknień. Ona posyła mu kwiaty, lampę, srebrny herbatnik. On odpowiada owocami swej pracy duchowej: książkami i utworami muzycznymi. Wagner pisał wtedy Walkirje i, według zwyczaju, który przetrwał przez długie lata, posyłał p. Wesendonck pierwsze melodyjne iskry tych niezrównanych leit-motywów, o których później trzeba było pisać całe olbrzymie tomy, jako o owocach potężnego drzewa jego życia. Wagner każdy naszkicowany temat wręczał przyjaciółce, jako pierwsze dary gienjuszu, będącego w pełni blasku i natchnienia. W myślach Matyldy tematy te pozostawiały niezatarty ślad. Zakradały się do jej serca i z czasem nie było już takiej siły, która byłaby w stanie usunąć je ztamtąd. Szkicom Wagnera towarzyszył często żart, słowo wdzięczności, lub skargi, czy też wynurzenia. Na jednym naprz. szkicu znajdujemy początkowe litery g. s. M., co znaczy: gesegnet sei Mathilde, na drugim: s. l. F. czyli: seiner lieben Frau. Szkice te szczęśliwa posiadaczka troskliwie przechowywała w portfelach czerwonego koloru, a każdy przeznaczony był do oddzielnego dzieła: Walkirji, Zygfryda, Trystana i Izoldy, Meistersingerów. Portfele są obecnie w posiadaniu spadkobierców p. Wesendonck. Tam też znajdują się nieopracowane jeszcze motywy Parsifala, ktorego facsimile dołączono do książki. Te drogocenne, naprędce zapisane kartki, tego wiecznie pracującego umysłu, służą za nić przewodnią do dramatu wewnętrznego, którego treść pragnę tu przedstawić. Pozwolimy zresztą samej p. Wesendonck w właściwych jej skromnych, lecz wywołujących silne wrażenie słowach, opowiedzieć swoją początkową znajomość z mistrzem.

„Stosunki nasze—czytamy w wspomnieniach pani W. — były przyjacielskie i zażyłe dopiero z początkiem r. 1853. Wtedy mistrz zaczął wtajemniczać mnie w swoje plany. Najprzód przeczytał mi „trzy poematy operowe“, które wywołały mój entuzjazm, następnie wstęp do tej książki i tak jedno za drugim wszystkie swoje utwory w prozie. Ponieważ lubiłam Beethovena, grał mi jego sonaty; jeżeli miał być jaki koncert, na którym miał dyrygować jedną z symfonji Beethovena, wtedy przegrywał mi przed i po próbach wyjątki z tego dzieła, dopoki nie oswoiłam się z nimi zupełnie. Był bardzo szczęśliwy, kiedy go mogłam śledzić i kiedy jego entuzjazm i mnie się udzielał. W roku 1854 zaznajomił mnie z filozofją Schopenhauera. Wogóle zwracał zawsze moją uwagę na każde wybitniejsze dzieło z za-



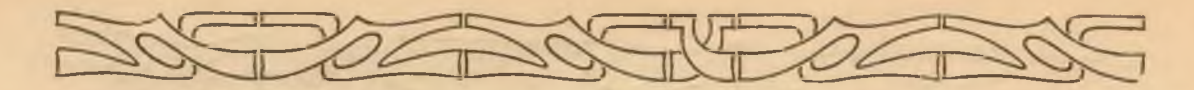
kresu literatury czy też naukowe. Czytał mi je lub oceniał razem ze mną. To, co napisał rano, miał zwyczaj grać mi wieczorem o zmroku, między piątą a szóstą. Wszędzie, gdzie tylko się znajdował, wnosił z sobą życie. Niekiedy wchodził do pokoju, jakby zmęczony i wyczerpany, wtedy lubiłam obserwować go, jak po kilku minutach odpoczynku wypogodziło mu się czoło, i jak promieniała jego twarz, gdy siadał do fortepjanu. Za wszystko to dobre, co jest we mnie, winnam wdzięczność jemu jednemu." Lata przepędzone w Zurychu posłużyły Wagnerowi do wgłębienia się w siebie, do wewnętrznej twórczości i skrystalizowania; tych lat nie można wykreślić z bjografji, inaczej zatarty będzie ślad rozwoju jego talentu. Wagner wyjechał z Zurychu odrodzonym". *(C. d. n.).*

Współcześni muzycy polscy.

(Ciąg dalszy).

Wertheim Juljusz, kompozytor i pjanista, urodzony w Warszawie w r. 1880. Zdolności do muzyki zdradzał we wczesnej młodości, wskutek jednak wątłego zdrowia prawidłowe studja muzyczne rozpoczął dopiero w 12 r. życia pod kierunkiem Strobla (fortepjan). Kształcił się następnie w grze fortepjanowej u Moszkowskiego i Bartha w Berlinie, później u Józefa Śliwińskiego. Mając 17 lat, wstąpił do konserwatorjum warszawskiego, które ukończył ze złotym medalem w r. 1901 jako uczeń Zygmunta Noskowskiego. Odtąd występuje dość często w charakterze kompozytora i pjanisty w kraju i zagranicą. Napisał warjacje e-mol i As-dur na fortepjan, sonatę F-dur na skrzypce i fortepjan, warjacje na kwartet smyczkowy, sonatę na fortepjan, fantazję na fortepjan z towarzyszeniem orkiestry, symfonję „Per arpera", oraz szereg utworów na fortepjan i pieśni solowych.

Wieniawski Józef, nestor pjanistów polskich i kompozytor ur. w Lublinie 23 maja 1837 r. Studja muzyczne odbył w konserwatorjum w Paryżu pod kierunkiem Zimmermana, Alkona i Marmontela, zwłaszcza temu ostatniemu zawdzięcza Wieniawski najwięcej. Po ukończeniu konserwatorjum (z odznaczeniem „Premier prix") kształcił się jeszcze u Liszta w Weimarze w grze fortepjanowej i w kompozycji u Marksa w Berlinie (w r. 1856). Karjerę wirtuozowską rozpoczął jednocześnie z nieżyjącym dziś bratem, Henrykiem, występując z nim na jednych i tych samych koncertach w Francji, Niemczech, Hollandji, Anglji i Rosji. W r. 1865 powołany został na profesora gry fortepjanowej do konserwatorjum w Moskwie, porzuciwszy następnie to stanowisko założył własną szkołę muzyczną, cieszącą się przez długi czas ogólnem uznaniem (uczęszczało do niej do 700 uczniów rocznie). W czas pewien potem (około r. 1870) przeniósł się do Warszawy i objął ster rządów w Towarzystwie muzycznem (1875 — 1877). Poza owocną pracą w tej instytucji, czynnym był na polu pedagogicznem. Z jego ówczesnych uczniów wspomnieć należy nieżyjącego dziś Eugenjusza Pankiewicza i Melanję Więckowską. Wkrótce po usunięciu się z Tow. muz. opuścił Warszawę i osiadł w Brukselli, gdzie dotąd stale przebywa. Pisał przeważnie rzeczy fortepjanowe, w stylu salonowym, z których wymieniamy: Walc koncertowy Des-dur (najpopularniejszy utwór W.) op. 3, fantazja op. 6 (sur Sonnambule, kompozycja bardzo często wykonywana przez autora na koncertach), koncert g-mol z orkiestrą, fantazja i fuga, „Sur l'Ocean", „Contemplation", ballada Es-mol, fantazja na 2 fortepjany, 24 etiudy, 4 polonezy, szereg mazurków, walców, taranteli, barkaroli, nokturnów etc. Z kompozycji z pozostałych gałęzi twórczości muzycznej wspomnieć należy o następujących: sonata skrzypcowa,



sonata na fortepjan i wiolonczelę, kwartet smyczkowy, uwertura dramatyczna „Wilhelm Mieczek“, kilkanaście pieśni na głos solowy, z których „Ekstaza“ zasługuje na szczególniejsze wyróżnienie.

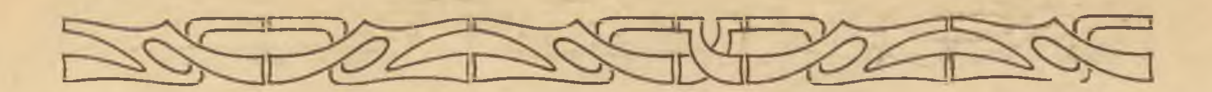
Wierzbiłowicz Aleksander, wybitny wiolonczelista ur. w r. 1849. Kształcił się w konserwatorjum w Petersburgu (1869—1871) pod kierunkiem Dawidowa. Po występach w ciągu kilkudziesięciu lat na estradach koncertowych zajął w r. 1877 po Dawidowie miejsce solisty w orkiestrze opery włoskiej, a następnie opery rosyjskiej (1882—1885). W r. 1885 powołany został na profesora gry na wiolonczeli do konserwatorjum w Petersburgu i na stanowisku tem pozostaje do dziś dnia. Cechą charakterystyczną gry Wierzbiłowicza jest pełny i silny ton, uwydatniający się najbardziej w kompozycjach o nastroju śpiewnym i energicznym. Koncertując w ciągu całego szeregu lat w Cesarstwie i zagranicą przyjmowany był zawsze życzliwie zarówno przez publiczność jak i krytykę. Z miast, w których koncertował Wierzbiłowicz, wymienić należy Konstantynopol, Wiedeń, Paryż etc.

Wojciechowska Leokadja z Myszyńskich, pochodzi z rodziny bardzo muzykalnej. Najpierwszym nauczycielem był jej ojciec, wykształcony muzyk, który z umiejętnością wielką rozwijał w córce „dary Boże“. Po skończeniu gimnazjum wstąpiła do konserwatorjum. Naukę harmonji studjowała pod kierunkiem prof. Roguskiego, a grę fortepj. w klasie prof. Strobla. Otrzymawszy patent (po 2 letnim pobycie) prowadziła dalej studja nad kompozycją u Żeleńskiego, potem u Z. Noskowskiego. Napisała z górą 30 pieśni na głos solowy, z których kilka odznaczono na konkursach, utwory na fortepjan przeważnie w lekkim stylu, około 20 kompozycji choralnych, na wiolonczelę, na skrzypce z tow. fortepjanu, trio, warjacje smyczkowe, kwintety, fantazję na fortepjan i orkiestrę etc.

Światło dzienne ujrzała w Łowiczu w r. 1862.

Zieliński Jarosław, ur. 31 marca 1847 r. w majątku rodzinnym Lubycza-Królewska w Galicji. Gimnazjum ukończył we Lwowie. Grę fortepjanową studjował u Guniewicza i Mikulego. Po uzyskaniu świadectwa dojrzałości wstąpił do instytutu wojskowego w Wiedniu, kształcąc się jednocześnie u Schulhoffa (fortepjan) i u Freya (harmonja). W r. 1864 udał się do Ameryki, gdzie zaciągnął się do wojska jako prosty żołnierz. Po ukończeniu wojny osiadł w Nowym Jorku i oddał się działalności muzycznej, obejmując kierownictwo szkół i wydziałów muzycznych, koncertując i pracując w dziedzinie pedagogji, krytyki i kompozycji. (Od r. 1878—1880 był kierownikiem oddziału muzycznego w „Fairmount College“ w miejscowości Tenesse. W r. 1888 przeniósł się do Buffalo i stąd w r. 1893 udał się do stanu Alabama gdzie założył sekcję muzyczną przy uniwersytecie w Baileu Springs, w r. 1894 przyjął na siebie obowiązki kierownika konserwatorjum w mieście Olean w stanie nowojorskim). W Ameryce uważany jest Zieliński za wybitną jednostkę muzyczną, należy do licznych stowarzyszeń artystycznych i szerzy z zamiłowaniem sztukę tonów. Napisał sporo kompozycji na fortepjan, na głos solowy etc. Jako krytyk i pisarz muzycyny zamieszcza liczne prace w pismach amerykańskich. Mieszka obecnie w Kalifornji w Los Angeles.

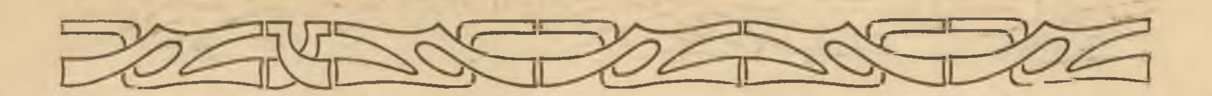
Żeleński Władysław z Żelanki, urodzony dn. 6 lipca 1837 r. we wsi Grodkowice (majątku od lat przeszło 360 będącym w posiadaniu tej rodziny) z ojca Marcjana i matki Kamilli z Russockich, od lat najmłodszych już okazywać począł wybitny talent muzyczny a wsłuchując się w znakomitą grę ojca, który także miał zdolności kompozytorskie, znalazł już w domu rodzinnym sposobność do zetknięcia się z tem, co największe budziło w nim zamiłowanie. Nikt zrazu nie zajmował się jednak serjo kiełkującym talentem, uważając zawód artysty jako zajęcie, nie odpowiadające godności syna szlacheckiej rodziny. Pamiętna rzeź galicyjska w r. 1846 pozbawiła młodego Władysła-



wa ojca; w tym samym roku matka jego przeniosła się wraz z czworgiem dzieci na stały pobyt do Krakowa. Tutaj dopiero pod koniec r. 1846 rozpoczęły się pierwsze studja muzyczne, które Władysław pobierał wraz z bratem Stanisławem od Kaz. Wojciechowskiego, uzdolnionego raczej skrzypka niż pjanisty, co wpłynęło na to, że w 10 r. życia próbować począł już sił swoich na polu kompozycji. Studja gimnazjalne, trwające w Krakowie (w gimnazjum św. Anny) aż do r. 1857, a potem uniwersyteckie do r. 1859, nie przeszkodziły w dalszym artystycznym rozwoju, że matka nie czyniła już przeszkód i dozwoliła na naukę u bardzo wytrawnych naówczas nauczycieli Jana Giermasza i Fr. Mireckiego, znanego kontrapunkcisty i kompozytora. Z tych też lat datują się pierwsze większe kompozycje (uwertura koncertowa, dwa kwartety smyczkowe, trio, psalm na chór mięszany i sonata fortepjanowa) drukowane u Ricordiego w Medjolanie; wszystko to utwory o widocznym i absolutnym wpływie nauczyciela, który sam rozmiłowany w muzce operowej włoskiej, kształcony na ścisłej szkole u Cherubiniego w Paryżu, naginał do form podobnych talent ucznia, hamując rozwój indywidualnej samodzielności. W końcu r. 1859 udaje się Żeleński na dalsze studja muzyczne oraz uniwersyteckie do Pragi i tam rozpoczyna u słynnego Dreyschocka lekcje gry fortepjanowej, harmonji zaś i kontrapunktu u Józefa Krejcego. Z tego okresu datują się pierwsze trzy pieśni do słów Zaleskiego i Mickiewicza (wydane w Warszawie) potem sekstet smyczkowy i parę drobnych utworów fortepj. Praga, w której za pobytu Żeleńskiego budziła się po dłuższem uśpieniu idea słowiańska, wywarła też bardzo dodatni wpływ na całą jego twórczość, nie tyle w duchu czysto polskim (np. u Moniuszki) ale właśnie więcej słowiańskim. Tęsknota przytem za krajem i rodziną wyrobiła w nim pewną rzewną nutę, która się tak odbiła w licznych pieśniach, stanowiących główne pole twórczości Żeleńskiego, tak w tej jak i późniejszych epokach jego życia. Otrzymawszy w końcu r. 1862 tytuł doktora filozofji, pozostał jednak Żeleński w Pradze do r. 1866, wyjeżdża tylko na krótko do Drezna, Lipska, Berlina lub Wiednia, gdzie, obracając się wśród wielu znakomitości artystycznych, miał też sposobność niejedno usłyszeć i skorzystać. Wycieczki te zbliżyły go między innemi ze znakomitym skrzypkiem Karolem Lipińskim, Reineckem, Schulhoffem, w Krakowie zaś z księżną Marceliną Czartoryską, która prześliczną interpretacją Mozarta, a zwłaszcza Chopina oczarowała Żeleńskiego. Kilkmiesięczny pobyt w Wiedniu r. 1865 zaznaczył się bliższą przyjaźnią z Arturem Grottgerem, który, odczuwając bardzo głęboko piękno muzyki, przylgnął odrazu do młodego artysty, lubując się zwłaszcza w jego pieśniach jak „Czarna sukienka“, tchnącej gorącym patrjotyzmem i in.

Koniec edukacji muzycznej odbył Żeleński w Paryżu, dokąd się udał w r. 1866, w konserwatorjum tamtejszem u Roberta potem u słynnego pedagoga Damcke'go, pracując tam głównie nad formami sonaty i symfonji. Tu pod kierunkiem Damcke'go powstały nowe 2 kwartety smyczkowe, msza na żeńskie głosy i dwie uwertury koncertowe, z których jedna „Tatry“ rozstrzygnęła o przyszłem świetnem powodzeniu kompozycji Żeleńskiego w Warszawie i Krakowie.

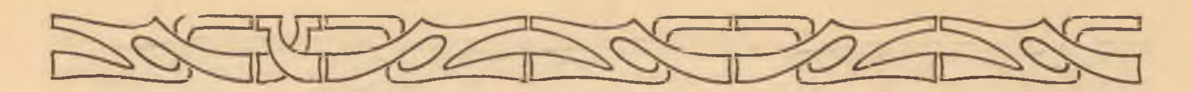
Rok 1870 pamiętny w dziejach historji zamknął na czas dłuższy mury Paryża toteż Żeleński przymusowo pozostać musiał w kraju, oddając się z całym zapałem dalszej pracy twórczej, której plon dał poznać jego pierwszy koncert kompozytorski, dany w Krakowie z początkiem r. 1871 przy współudziale znakomitej naówczas pieśniarki p. M. Mecenseffy. Za namową wielu muzyków, głównie zaś serdecznego przyjaciela swego śp. Al. Zarzyckiego dyrektora świeżo założonego Warsz. Tow. muzycznego, przybył Żeleński z końcem 1871 na stałe do Warszawy i tu ożeniwszy się z śp. Wandą z Grabowskich osiedlił się na czas dłuższy. Powodzeniem uwieńczony koncert kompozytorski sprawił, że zaproponowano mu posadę prof. harmonji w konserwatorjum warszawskiem, która to klasa miała być przygotowawczą do wyższej, kierowanej przez Moniuszkę, uznającego



w Żeleńskim wielki talent i głęboką wiedzę fachową. Gdy ukochany przez kolegów autor nieśmiertelnej „Halki" zakończył życie w r. 1872 objął Żeleński po nim naukę harmonji i kontrapunktu. Trwało to do końca r. 1878, działalność zaś pedagogiczną Żeleńskiego bardzo gorliwą uwieńczyło wydanie podręcznika harmonji wspólnie z prof. Gustawem Roguskim. Objąwszy następnie godność dyrektora Tow. muzycznego, stał Żeleński na czele tej instytucji do r. 1881, pracując równocześnie nad pierwszą swą operą „Konrad Wallenrod" na tle poematu szczególnie umiłowanego przezeń poety Mickiewicza. Libretto utworzyli Zygmunt Sarnecki i Władysław Noskowski (brat śp. Zygmunta). W r. 1881 przenosi się Żeleński dla wychowania synów z całą rodziną z powrotem do Krakowa, by przy tamt. Tow muzycznem po usilnych zabiegach utworzyć konserwatorjum muzyczne w r. 1888 i objąć dyrekcję, którą dotychczas piastuje. Nie przeszkadza mu to z zapałem zabrać się do ukończenia i instrumentacji „Wallenroda", który po raz pierwszy wystawiony został w skarbkowskim teatrze we Lwowie d. 16 lutego 1885 r. Wykonanie przez debiutantów przyszłych świetnych artystów Arklowa, Florjańskiego, Jeromina (dyrygował Henryk Jarecki) nader było staranne, pod względem całości, owacyjnie też zostało przyjęte tak we Lwowie jak i o rok później w Krakowie.

Między „Wallenrodem" a następną operą „Goplaną" (na tle Balladyny Słowackiego) utworzył Żeleński cały szereg pieśni, sonatę na fortepjan i skrzypce, okolicznościowe kantaty na różne uroczystości (jubileusz Kraszewskiego, 200 letnia rocznica zwycięstwa pod Wiedniem, jubileusz gimn. św. Anny itd. itd.), kilka utworów orkiestralnych: (polonez, mazur, „Echa leśne" suita tańców polskich, Mickiewiczowski marsz żałobny i t. d.). Ogromne bogactwo materjału libretta „Goplany" opracowanego przez L. Germana dawało powód do licznych przeróbek, co opóźniło ukończenie dzieła. Wreszcie w r. 1896 odbyło się pierwsze przedstawienie tej opery w Krakowie. Wystawienie „Goplany" w Warszawie połączone było z uroczystym obchodem 40 letniej jego kompozytorskiej działalności; podobny obchód urządziło krakowskie Tow. muzyczne w połączeniu z całym polskim światem artystycznym.

W niespełna trzy lata później ukazuje się nowa 2 aktowa opera „Janek" na tle życia tatrzańskiego, według oryginalnego libretta L. Germana, równocześnie zaś przystępuje Żeleński do zdwojonej pracy nad projektowanym dawno koncertem fortepjanowym z tow. orkiestry, który po wykończeniu kilkakrotnie z powodzeniem wykonywano (wydany u Idzikowskiego w Kijowie). W międzyczasie powstaje wspaniałe oratorjum do słów Deotymy dla uczczenia 500 letniej rocznicy Uniwersytetu Jagiellońskiego, dalszy szereg pieśni (ogółem około 100), muzyka do dramatu „Lilla Weneda", warjacje fortepjanowe, hymn do N. M. Panny itd. W końcu r. 1904 Żeleński ze znakomitym śpiewakiem A. Bandrowskim jako librecistą wspólnie zabrał się do pracy nad operą „Stara Baśń" (podług Kraszewskiego), osnutą na tle cudownej legendy o Piaście a oddawna wymarzoną jako temat przez Żeleńskiego. Ukończoną została „Stara Baśń" w r. 1906, przyobleczona raczej w kształty więcej nowoczesnego dramatu muzycznego, według idei przewodniej Wagnera, nie zatracając jednak bynajmniej tak właściwych Żeleńskiemu cech wybitnej melodyjności i nawskroś polskiego charakteru. Wystawiono ją dotychczas we Lwowie i Krakowie. W ostatnich latach twórczości powstają: kwartet fortepjanowy, kantata na odsłonięcie pomnika Kościuszki w Waszyngtonie, symfonja (na ukończeniu) na tle podania o przedhistorycznej Wandzie i pieśni. Bogatą tę działalność przerywają liczne koncerty kompozytorskie, między innemi zaś w Paryżu, Wiedniu, Wrocławiu, Kijowie, Pradze, Petersburgu i t. d.; wszystkie uwieńczone niezwykłem powodzeniem. W Kijowie opera „Janek" po rosyjsku miała w r. 1909 duży sukces.

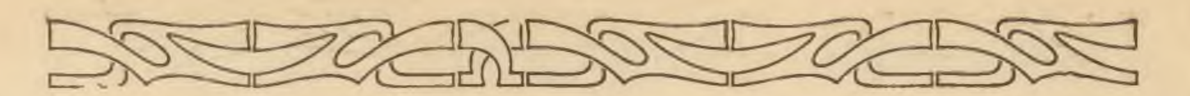


W pedagogicznej działalności Żeleńskiego oprócz wydanych podręczników, jak szkoła fortepjanowa (wedle Leberta i Starka), nauki o początkowych „zasadach muzyki“ i popularnej już „Harmonji“, błyszczą znane nazwiska naszych wirtuozów i kompozytorów tej miary, jak Śliwiński i Paderewski (obaj z czasów warszawskich, głównie w dziedzinie teorji), Pachulski, Statkowski, Opieński, Szopski, Świerzyński, Dec, a zwłaszcza Zygmunt Stojowski. Ten ostatni obecnie kierownik działu fortepjanowego w największem konserwatorjum w New-Jorku, przez 6 lat pobierał prywatnie lekcje kompozycji i fortepjanu od Żeleńskiego, poczem natychmiast przyjęty na najwyższy kurs państwowego konserwatorjum w Paryżu, kończy je po roku jako laureat obu działów, obdarzony wspaniałym instrumentem Pleyela. Za swojątwórczość i działalność pedagogiczną odznaczony został Żeleński dwukrotnie wysokimi orderami austrjackimi. Mimo 74 lat wieku młodzieńczy umysłem i zdrowiem pracuje dalej. *(C. d. n.)*.



Z najnowszej muzyki polskiej.

Dr. Adolf Chybiński w ostatnim zeszycie „Sfinksa“ (sierpień—wrzesień) zamieszcza pod powyższym tytułem ciekawy artykuł o twórczości współczesnych kompozytorów polskich, poddając krytyce ich wybitniejsze dzieła. Artykuł podzielono na dwa rozdziały, pierwszy dotyczy muzyki symfonicznej, w drugim jest mowa o pieśni. Twórczość symfoniczna w Polsce—pisze dr. Chybiński—była do niedawna dość skromną w stosunku do produkcji pieśni, chórów, utworów fortepjanowych, a nawet oper. Warunki zewnętrzne nie pozwalały kompozytorom rozwijać się na polu symfonicznych form, tak, że pozostawaliśmy daleko poza innymi słowiańskimi narodami, nie mówiąc już o Zachodzie, gdzie dążono do rozwoju wszystkiemi siłami, postępowano naprzód w tworzeniu nowych i nieznanych środków orkiestrowych opierając się na silnej podstawie, jaką światu dały dzieła Wagnera, Brucknera, Straussa i wielu, wielu potentatów symfonicznego stylu. Utworzenie Filharmonji warszawskiej zdawało się być ocaleniem od zupełnego zastoju; lecz kierunek, jaki obrała poprzednia dyrekcja, był wrogim dla naszej muzyki. Tem większą zasługę ponoszą najmłodsi symfoniści (śp. M. Karłowicz, G. Fitelberg, L. Różycki i K. Szymanowski), iż, mimo nieprzyjaznych, a „dzięki“ krytyce wrogich prądów, dążyli naprzód i zdołali biedną polską „literaturę“ symfoniczną obdarzyć w przeciągu dziesięciu lat przeszło 20 dziełami orkiestrowemi, z których kilka przedostało się również zagranicę nie bez chwały dla naszej muzycznej twórczości. Jak wielkiem było jeszcze przed 5 laty zwątpienie młodopolskich kompozytorów co do możności powodzenia w ojczyźnie, dowodzi jeden z listów śp. M. Karłowicza, pisany do autora tych słów: „Niech Pan przyjedzie na nasz koncert berliński, gdyż prawdopodobnie nie usłyszy Pan rychło naszych kompozycji w Polsce“. Ale losy odwróciły się — dzięki ks. Wł. Lubomirskiemu i G. Fitelbergowi. Także we Lwowie i w Krakowie raczono okazać chęć poznania polskiej muzyki, jakkolwiek nie brakło niezadowolenia pewnych lokalnych wielkości. Ale przynajmniej to można stwierdzić, iż w Galicji daleko więcej są znane i grywane kompozycje fortepjanowe i pieśni młodszych naszych kompozytorów, niż gdzieindziej. Ustały wrogie napaści — nieraz urągające wszelkim elementarnym zasadom pu-

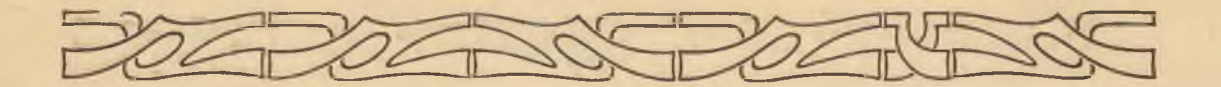


blicznej przyzwoitości; pozostały prywatne intrygi i pomruki tych, którzy nie mogą pogodzić się z myślą, iż z natury rzeczy, wraz ze zmianą czasu, zmienia się styl, zmieniają się zapatrywania, i że nie było w dziejach muzyki ani pół wieku, w którym nie odbyłaby się metamorfoza, często bardzo rewolucyjna (nawet w łonie konserwatywnej muzyki kościelnej").

Nieco dalej czytamy: „Warunki zatem zmieniły się, a dowodem tego jest, że w przeciągu ostatnich kilku lat ukazało się więcej partytur orkiestrowych niż kiedykolwiek".

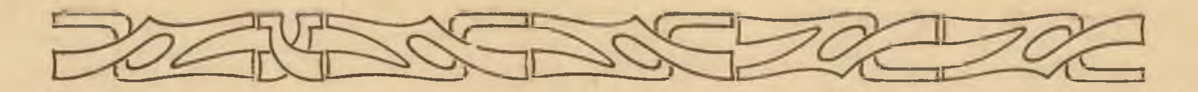
Poddając dość ścisłej i trafnej krytyce dzieła śp. Karłowicza („Powracające fale", „Trzy odwieczne pieśni", „Rapsodję litewską"), a następnie Ludomira Różyckiego (w szczególności „Bolesława Śmiałego") i charakteryzując dwu tych wybitnych symfonistów polskich, kończy autor pierwszą część pracy życzeniem, „aby nam młodzi kompozytorowie dali naprawdę okazałą *symfonję*, której poczęści zaniechano, tworząc zbyt wiele poematów symfonicznych. Pod tym względem Zachód rozpoczął zdrową reakcję, która powinnaby i u nas znaleźć zwolenników".

W rozdziale „Najnowsze pieśni" czytamy: „pieśń polska w ostatnich czasach przeszła dość gwałtowną ewolucję pod wpływem pieśni niemieckiej (Strauss - Reger), która w istocie odznacza się najbardziej interesującym rozwojem, daleko ciekawszym niż pieśń francuska (Debussy, Ravel, Casella et cons.)—rozwojem bezwątpienia bardzo konsekwentnym, niemniej jednakże radykalnym. Nie zdążyliśmy zauważyć, iż pieśni Fitelberga stworzą poniekąd kierunek, również odrębny, jak i ekskluzywny, i że pieśń K. Szymanowskiego przyłącza się, a nawet podąża naprzód w tym samym kierunku, gdy tymczasem pieśni Melcera, Różyckiego, oraz Szeluty (które zdołałem poznać w rękopisie) skłonią się raczej ku pieśni, odpowiadającej mniej więcej dawniejszym pieśniom R. Straussa i M. Regera, jakkolwiek z niemi mało wskazują styczności bezpośredniej. Nie mówię tu o pewnych dyletanckich próbach przeszczepienia konglomeratów źle zrozumianego debussyzmu i „sabomeizmu", jakie tu i owdzie się pojawiają—biorę bowiem pod uwagę li tylko dojrzałe (mimo pewnych skrajności) pieśni muzyków w całem tego słowa znaczeniu, nie zaś wyrafinowane snobstwa muzykalnych bezsprzecznie amatorów. Pieśni Fitelberga i Szymanowskiego mogą się niejednemu wydać „szaleństwem", ale — „w tem szaleństwie jest metoda". To nie są płody chorej wyobraźni lub snobizmu muzycznego, nie są to też utwory, będące wynikiem skomplikowanych zagadnień algiebry muzycznej; również ani razu nie mamy powodu do przypuszczenia, że kompozytorowie tego kierunku chcą być à tout prix „modern" lub też wszystko rzucić na szalę t. zw. oryginalności. Rozumiem dobrze, iż przeważna liczba melomanów i muzyków uzna za horrendum system harmoniczny Fitelberga i Szymanowskiego, którzy w przeciwieństwie do ogółu, zajmującego się w jakikolwiek sposób muzyką, są bardzo au courant współczesnej muzyki i dawno już wyszli poza te pojęcia, które u nas nie stały się nawet dotychczas ogólnie przyjętemi. Dzieła ich wskazują na to, jak zwolna przezwyciężyli w sobie Wagnera, potem Straussa (dawniejszego), aż wreszcie zatrzymali się na Regerze, nie dając mu jednakże jedynego prawa suggestji na swój twórczy kierunek. Trzeba przyznać tym naszym kompozytorom, że znają w istocie tę granicę, do której doszła w rozwoju muzyka Europy. Potępiając w czambuł ich dzieła dlatego, że wyróżniają się niemal demonstracyjnie wśród całej produkcji muzycznej u nas i dlatego, że dotychczas nasza muzyka rozwijała się dość ospale i nie obchodziło ją życie muzyczne Europy, która chyba ze względu na nas nie mogła czekać—to równałoby się conajmniej rubasznemu obskurantyzmowi lub nietaktownej jednostronności. Przyznaję, że styl pieśni Fitelberga i Szymanowskiego może nietylko wydać się przerażającym, ale i niezrozumiałym, ale nie wątpię, że po latach kilku, gdy ogólne umuzykalnienie wznie-



sie się nawet na poziom obecny, wtedy pieśni ich staną nam się bliższe. Największą trudność stanowi — jak wspomniałem — system harmoniczny. Zrazu czujemy się odepchnięci nawałem modulacji, alteracji, chromatyki, enharmoniki i wszystkich tych środków, które, jako „non plus ultra“, są patentem współczesnego kompozytora, czującego wstręt do bezpretensjonalności czystego trójdźwięku i innych „akordów niewinności“. Z trudem przedostajemy się przez cierniowy płot powikłanych głosów, modulujących bez przerwy. Lecz gdy go przebędziemy, gdy strawimy tę mocno przyprawioną potrawę, wtedy otwierają się przed nami istotnie zajmujące i suggiestjonujące widoki, nie zawsze może w naszym guście, zawsze jednakże utrzymujące naszą uwagę całkowicie i ustawicznie w napięciu. Przekonywujemy się, że te modulacje są subtelną tkaniną o czarownych nieraz linjach i bardzo dystyngowanym kolorycie harmonicznym, otaczającą bajecznie prostą konstrukcję, tak prostą, że z chwilą uchwycenia jej nie trudzimy się nanowo, aby znowu musieć jej szukać. Co prawda nieraz te tkaniny kończą się węzłem nie tyle gordyjskim, ile niechcącym zadowolić naszego ucha. Mimo to po bliższem rozpatrzeniu się widzimy, że dysonansowe współbrzmienia są logiczne, gdyż wynikają z konsekwentnego prowadzenia głosów. To je usprawiedliwia — bezwątpienia. Wielka w swej hypertrofji i afektacji czułość modulacyjna, jaką odznaczają się obecne utwory Szymanowskiego, sprawia, że pierwszą i najbardziej uderzającą cechą harmonicznego systemu, właściwego zresztą i Fitelbergowi, jest negacja tonalności. Niema tam ani „dur“ ani „moll“, a jeśli się pojawiają sporadycznie, to tylko, jako rodzaj przyprawy: a więc „odwrócenie wartości“; w dawniejszym systemie (mol-dur) były pewne nieokreślone tonalnie harmonje tą przyprawą, obecnie odwrotnie. Znane to tendencje z dzieł Straussa, Regera, Skrjabina, Debussy'ego, Ravela, Deliusa i innych. Analizując jednak pieśni Szymanowskiego, przekonamy się, że mimo tych pozornych obsłonek istnieje pewna tonalność, wyłaniająca się w zakończeniach, zbyt coprawda kontrastujących z całością i robiących wrażenie, jakby kompozytor chciał do ogólnej treści dodać słowo „....skończyłem“. Faktura pieśni Szymanowskiego jest nawskroś współczesna. Są to utwory instrumentalne z dodanym głosem ludzkim, recytującym tekst melodyjnemi frazami. „Recitar cantando“ — nazywali starzy Włosi ten styl. Krótki motyw lub dwa składają się na surowy materjał, opracowywany kunsztownie i wytwornie zazwyczaj w progresjach; niektóre pieśni nie są niczem innem, jak szeregiem progresji. Motyw ma zazwyczaj charakter chromatyczny — wewnątrz modulacji opóźnienia, antycypacje, sięganie w odległe harmonje, nim bliższe są rozwiązane, unikanie kadencji „zrozumiałych samych przez się“ (por. Reger!). Mimo to niema niepokoju — owszem, wszystkiem rządzi poczucie jednolitości i tonu. W pieśniach Szymanowskiego niema programowych tendencji. Kompozytor nie szuka pewnych szczegółów tekstu celem illustrowania ich „dowcipnie“ („geistreich“); ogólny nastrój poezji znajduje swój wyraz w syntetycznie głębszem pojmowaniu muzyki. Wybór tekstów jest nietylko szczęśliwy, ale i bardzo jasno dowodzący, jakie teksty są dla pieśni odpowiednie. Treść i nastrój znaczone są szkicowo w kilku słowach; to, czego poeta *nie dopowiedział, uzupełnia i pogłębia muzyka.* Wybór tekstów dowodzi bardzo wielkiej i szlachetnej kultury artystycznej Szymanowskiego. Pod wieloma względami przewyższa Sz. w tym kierunku Regera, a nawet Straussa. A przytem *te* teksty odpowiadają indywidualności naszego kompozytora. Przepojone są czarem mistycyzmu i zmysłowości „współczesnej duszy“, w wielu przeważa uduchowniony erotyzm, będący niejako elementem „światopoglądu“. Zapewne nie jest to ten erotyczny pierwiastek ludowej pieśni lub płodów, skąpanych w salonowych konwenansach, a przedewszystkiem nie pieśń o „erosie“, lecz raczej erotyzm muzyczny, którego protoplastą jest Chopin.

Bogactwo środków, jakimi rozporządza Szymanowski, objawia się może najbar-



dziej w tego rodzaju pieśniach. Wprost cudowne są pieśni: „Zawód“, „Kołysanka“ i „Noc miłosna“; mało wydała muzyka ostatnich lat tak wspaniałych i wartościowych utworów, i tak głębokich w nastroju. „Tajemnica“ osiąga dzięki umyślnym harmonicznym chwiejnościom bardzo odpowiedni i silny wyraz. W „Refleksji“ mała reminiscencja z Beethovena niknie pod ogólnem wrażeniem. Do połowy piękną jest „Dusza“; nieco silniejszych akcentów wymagał tekst. Zupełnie regerowskiem jest „Zwiastowanie“ *), ale mimo to bardzo piękne i niezwykle harmonijne z tekstem; jest to może najprzystępniejsza z pieśni Szymanowskiego obok „Łabędzia“ (op. 7, do słów Berenta), pieśni wcale ładnej i nastrojowej, lecz nie mogącej rywalizować z jakąkolwiek pieśnią z op. 17. W „Zalotach“ są dość niedwuznaczne... „Nocą“, „Po burzy“ i „Fragment“ są—przyznaję otwarcie—nie dość zrozumiałe dla mnie, jakkolwiek muzyka sama przez się mie interesuje. Jedna jeszcze nasuwa mi się uwaga: oto prostota niektórych tekstów wymaga również prostszej muzyki, prostszych harmonji. Oddalenie się od tego naturalnego chyba postulatu odczuwamy w pieśni „Wczesnym rankiem“. Mimo tych nikłych usterek, pieśni Szymanowskiego należą do najwartościowszych, jakie muzyka nasza wydała. Czy będą się „cieszyły“ popularnością, to bardzo rzecz niepewna. Cóż bowiem śpiewają przeważnie nasi śpiewacy?“

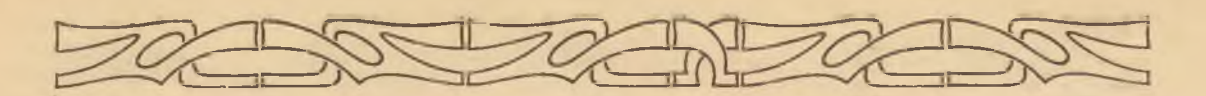
V konkurs muzyczny im. Rubinsteina. **)

W Petersburgu w wielkiej sali konserwatorjum odbył się V międzynarodowy konkurs muzyczny, ustanowiony przez Antoniego Rubinsteina na krótko przed jego śmiercią. Zmarły kompozytor i pjanista w r. 1886 złożył był w Banku państwa kapitał żelazny 25 tysięcy rubli, od którego odsetki co pięć lat, poczynając od r. 1890 miały być przeznaczane na nagrody konkursowe. Według woli zapisodawcy konkursy odbywać się mają kolejno w Petersburgu, Berlinie, Wiedniu i Paryżu, a o nagrody mogą współubiegać się tylko pjaniści (zarówno kompozytorowie jak i wirtuozi). Kandydaci konkursowi nie mogą być młodsi nad lat 20 i starsi nad 26. Pierwszy konkurs odbył się w Petersburgu w r. 1890 pod przewodnictwem samego Rubinsteina. Nagrody otrzymali: Busoni (za kompozycję) i Dubasow (za grę). Następne konkursy odbyły się: II-gi w Berlinie w r. 1895 pod przewodnictwem Johansena; nagrody przyznano: Henrykowi Melcerowi (za kompozycję) i Lewinowi (za grę). III konkurs w r. 1900 w Wiedniu; przewodniczył Bernhardt; nagrodzono A. Goedike (za kompozycję) i Em. Boske (za grę). Na konkursie w r. 1905 w Paryżu pod przewodnictwem Auera nagrodę za wykonanie przyznano Backhausowi, nagrody za kompozycję nie przysądzono nikomu. Tegoroczny konkurs według regulaminu odbył się w stolicy Rosji, a przewodniczył mu dyrektor konserwatorjum, p. Głazunow. O nagrody (dwie po 5,000 franków) współubiegało się 5 kompozytorów i 27 pjanistów. Na liście pierwszych zapisani byli: Alfred Wolf (Neustadt), Herman Köller (Stuttgard), Francesco Cetarello (Hiszpanja, na konkurs nie przybył), Fr. Merrico (Anglja), Józef Fabrini (Neapol) i Emil Frey (Baden-Baden). Pjaniści-wirtuozi zgłosili się prawie ze wszystkich państw europejskich, a w ich liczbie dobrze znani z estrady koncertowej rodacy nasi: pp. Artur Rubinstein i Józef Śmidowicz (uczeń prof. Michałowskiego).

Sąd konkursowy, w myśl ustawy, składać się ma najmniej z 12 osób, wybranych z grona profesorskiego rosyjskich i zagranicznych uczelni muzycznych z dyrektorów oddziałów Ces. Ros. Tow. Muz. i wogóle z jednostek zasłużonych na polu muzycznem (a nie z księgarzy i radców sądowych, jak to ma miejsce na konkursach muzycznych we Lwowie). Tegoroczny komplet sędziów składał się z pani Jesipowej i pp. Głazunowa, Lawrowa, Sokołowa, Kalafatiego, Kraizera, Igumnowa, Eksnera, Pressmana, Miestiecz-

---

*) Takt 12–13 w VI pieśni i ostatnia modulacja w XII pieśni są silną reminiscencją z Regera
**) Odbył się 23–28 sierpnia.



kina, Hummerta, Viloine'a. Czytelnik zapewne zauważy, że w liczbie jurorów niema ani jednego muzyka zagranicznego i wybitnych kompozytorów i pjanistów rosyjskich. Jedni nie przybyli bo bali się cholery, drugim przeszkodziły „nieprzewidziane okoliczności", inni znów nie przyjechali bo poprostu... nie chcieli. Fakt ten podkreśla fachowa prasa rosyjska i słusznie oburza się na podobne traktowanie konkursów przez muzyków poważnych, a samo lekceważenie zaproszenia nazywa bez ogródek postępkiem niekulturalnym. Rzecz naturalna, że szlachetna tendencja zachęcenia młodych do pracy, przy braku zainteresowania dla dobrej sprawy ze strony działaczy muzycznych, nie osiąga w odpowiednim stopniu celu. Również i publiczność na konkurs nie dopisala. Miałożby to znaczyć, że konkurs nie interesuje szerokie sfery, czy też stało się to wskutek złych zarządzeń organizatorów konkursu? Zapytać należałoby również—pisze „Russkaja Muzyk. gazieta"—co było powodem, że utwory na fortepjan z towarz. orkiestry, a zwłaszcza kameralne grano prawie bez przygotowania, stąd chaos i niemożliwość wydania jakiegokolwiek sądu o wartości dzieła Konkurs nie miał tego charakteru wielkiego „święta sztuki", o jakiem marzył Rubinstein—i robił raczej wrażenie zwykłego egzaminu w zakładzie naukowym. Sytuację ratował jedynie doskonały dobór współubiegających się o nagrodę pjanistów. Z kompozytorów najwięcej zainteresowania wzbudził Frey, i jemu też przyznano nagrodę. Prace Frey'a jakkolwiek nie świadczą dokładnie o głębi talentu twórczego nie mają na sobie piętna roboty i „leżą" dobrze na instrumentach. Kontrastem są dzieła Köllera i Wolfa, wyznawców dominującej dziś w Niemczech „Kopfmusik". U Fabriniego uderza pewna szablonowość w konstruowaniu formy i myśli. Merikko celuje doskonałą techniką, jest przytem kompozytorem zrównoważonym.

Pisać o zaletach i wadach każdego z 27 pjanistów uważamy za bezcelowe. Dodamy więc tylko, że godnymi nagrody uznano pp: Hoehna i Rubinsteina, a że ustawa nie pozwala na podział nagrody, przeto po parokrotnych głosowaniach los przeważył na korzyść Hoehna [12 głosami przeciw 11], p. Rubinsteinowi zaś wręczono mention honorable. Takież odznaczenie uzyskali Frey i Borowski (uczeń konserwatorjum petersburskiego). Hoehn jest nauczycielem konserwatorjum im. Hocha w Frakfurcie nad Menem i uchodzi za jednego z wybitniejszych pjanistów niemieckich młodszej gieneracji.

Kronika.

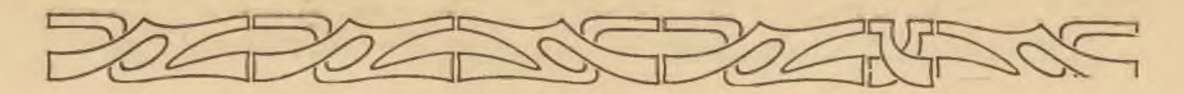
Obchody rocznicy Chopina.

— W Berlinie odbył się wielki koncert polski ku uczczeniu 100-ej rocznicy urodzin Chopina. Poważny program i artystyczne wykonanie, zjednały koncertowi sukces zupełny. Głównym czynnikiem wykonawczym były chóry mięszane Stowarzyszenia śpiewaczego „Harmonia", które z orkiestrą symfoniczną Blütnera wykonały szereg utworów Chopina w przeróbce: Müncheimera, Oreficego i Noskowskiego. Oprócz tych produkcji pjanista tamtejszy Rogenbrecht, odegrał na fortepjanie koncert e-mol Chopina, przy akompanjamencie orkiestry, która samodzielnie odegrała uwerturę Wagnera „Polonia". Koncert zorganizowało Stowarzyszenie „Harmonia" z dyrektorem Dolżyckim na czele.

— W Płoskirowie odbył się wieczór chopinowski, w którym wzięły udział specjalnie w tym celu przybyła ze Lwowa pjanistka p. Helena Ottawowa, panna Stanisława Argasińska oraz deklamatorka p L. Zaleska. Drugą część wieczoru poprzedziło krótkie zagajenie p. Edwarda Paszkowskiego.

= **Z opery**. Zamiast p. Dębickiej, do stałego personelu na pierwszą primadonnę dramatyczną została zaangażowaną p. Hanna Skwarecka, warszawianka, uczennica Suwestrów w Dreznie (sopran dramatyczny). Z barytonistów dyrekcja zaangażowała jeszcze pp. Wiktora Grąbczewskiego i Gabrjela Górskiego. Z artystek, mających wystąpić gościnnie, przybywa pierwsza primadonna Opery czeskiej p. Marja Bogucka, która będzie kreować Ligję w operze „Quo-Vadis?" oprócz tego p. Bogucka wystąpi w operach: „Onegin", „Faust" i „Violetta", do których to oper obecnie dyrekcja traktuje ze znanym tenorem czeskim p. Mażek.

= **Na uroczystości Chopinowskie**, które się odbędą we Lwowie w czasie od 22 do 27 października r. b. w połączeniu ze zjazdem muzyków polskich, uchwaliła rada miejska subwencję w kwocie 2,000 koron na częściowe pokrycie kosztów.



Komitet, urządzający te uroczystości, wedle zapewnień dzienników, obliczył koszty ich na 32,000 koron. Suto!

= P. **Stanisław Bursa** śpiewak i nauczyciel śpiewu przy gimnazjum św. Jacka w Krakowie wydelegowany został do Genewy w celu zapoznania się z metodą gimnastyki rytmicznej Dalcroza.

= P. **Stefanja Jagodzińska** odbyła studja gry fortepjanowej pod kierunkiem Józefa Śliwińskiego.

= **Z Filharmonji warszawskiej.** — W tych dniach warsz. orkiestra symfoniczna (a w jej imieniu komitet z p. Fitelbergiem na czele) działająca jako organizacja od nikogo niezależna, zawarła z zarządem Filharmonji Warszawskiej umowę, na mocy której używalność wielkiej sali koncertowej w ciągu sezonu 1910—1911 należy wyłącznie do Warsz. Ork. Symf, która zdecydowała się nadchodzący sezon koncertowy prowadzić na własne ryzyko. Fakt ten przyjęto w sferach muzycznych z nadzwyczajnem zadowoleniem. Nowa i pierwsza w tym rodzaju impreza koncertowa liczyć może na gorące poparcie ogółu.

Plan kampanji i bliższe szczegóły imprezy podamy w przyszłym numerze.

= **Nowe dzieło Ryszarda Straussa.** Twórca „Salome“ i „Elektry“ zgotował wielbicielom swoim niespodziankę—napisał nową operę a raczej, jak ją sam nazwał „Komedję muzyczną“. (Komödie für Musik), p. t. „Der Rosenkavalier“, do libretta Hofmannsthala. Partja tytułowa, „rycerza różanego“ przeznaczona jest dla kobiety—napisał ją Strauss na mezzo-sopran. Jest to młody wytworniś, który przyjeżdża w konkury, imieniem starego kawalera, znanego pod nazwą „Ochs von Lerchenau“ (bas-buffo), lecz sam traci serce dla urodziwej narzeczonej, Zofji (wysoki sopran), zdobywa jej wzajemność i w niesłychanie wesoły sposób, figlarnymi podstępami zabiera dziewczynę natrętnemu konkurentowi. Opera ma trzy akty, akcja rozgrywa się w połowie w. XVIII, w Wiedniu, za czasów Marji Teresy; jest to dzieło w stylu „Wesela Figara“. Muzyka orkiestrowa odbiega zupełnie prostotą środków od dotychczasowych utworów Straussa, który miał jakoby powiedzieć, iż dziwi się, skąd mu przyszły te wszystkie melodje; nie unikał ich i zapewnia, że niejedna z nich stanie się taką popularną jak walce wiedeńskie Straussa.

Pierwsze przedstawienie „Rycerza różanego“ projektowane jest na początek grudnia r. b. na scenie teatru królewskiego w Dreznie.

Z żałobnej karty.

= *Bourgault-Ducoudray* Ludwik Albert (ur. w Nancy 2 lutego 1840 r.) um. 4 lipca r. b. Uczeń konserwatorjum paryskiego (klasa Thomasa) w r. 1862 uzyskał nagrodę rzymską Nazwisko zmarłego stało się głośnem jeszcze przed otrzymaniem nagrody, dzięki wystawionym operom komicznym „L'Atélier de Prague“ (1859) i „Clavecin à vendre“ (1860) i wykonanej symfonji w Nancy. W Rzymie napisał Stabat mater i „Hymn do radości“ (1864). Potem ukazały się: kantata „Prometeusz“ i symfonja religijna w 5 częściach (1867), fantazja na orkiestrę (1874), symfonja chóralna (1879), oda „Spisek kwiatów“ (1883), karnawał ateński, tańce greckie, „Pogrzeb Ofelji“ rapsodja (dwie najbardziej popularne kompozycje Bourgaulta w Francji) i in., nie licząc motetów, licznych chórów, utworów fortepjanowych i pieśni solowych. W r. 1891 Opera wielka wystawiła jego „Tamarę“, w r. 1907 wznowiono ją znowu. Dwa inne dramaty muzyczne „Brethan“ i „Myrthiun“ (1905) pozostały w tece kompozytora. Napisał także recitatywy do opery Mèhul'a „Józef“ (z powodu wznowienia w r. 1899 w Wielkiej Operze). Muzyka starożytna zwracała szczególniejszą uwagę zmarłego, i w tej dziedzinie pracy pozostawił daleko więcej zasług, aniżeli jako kompozytor. Wydał zbiór dawnych pieśni na różne głosy i „repertuary dawnych chórów“ ostatnie dla „Ecoles normales d'instituteres“, a w r. 1896 założył był w Paryżu chór amatorski w celu wykonywania utworów Bacha, Haendla, Rameau i in. Wojna przerwała pracę w tym kierunku. Po ukończeniu wojny (w której brał udział i otrzymał ranę), delegowany został do Grecji dla zapoznania się i zebrania tamtejszych pieśni ludowych. Owocami tej delegacji były prace „Souvenir d'une mission musicale en Grèce et l'Orient“, „Etudes sur la musique ecclésiastique grecque“ i zbiór „30 melodji ludowych greckich i wschodnich“ w doskonałem opracowaniu. Zbiór ten przyczynił się do rozgłosu imie-

nia zmarłego poza granicami kraju. Później w r. 1883 wydał z równem powodzeniem zbiór pieśni bretańskich. Pracę pisarską B. uzupełniają artykuły naukowe z dziedziny muzyki i książka o Schubercie („Musiciens célèbres"). Bourgault - Ducoudray był znakomitym lektorem i entuzjastą, cieszył się ogólną sympatją wśród uczniów, w których umiał wzniecać zamiłowanie do sztuki, dzięki posiadanym przymiotom (Fauré pisze o nim, że miał w sobie ogień, serce i duszę).

= *Weissheimer Wendelin* (ur. 26 lutego 1838) pisarz muzyczny, autor książki „Erlebnisse mit Richard Wagner, Fr. Liszt u. n.", która swego czasu narobiła dużo wrzawy, kompozytor (autor oper: „Teodor Körner" i „Mistrz Marcin") swego czasu kapelmistrz operowy a następnie profesor konserwatorjum w Strasburgu zmarł w końcu czerwca w Norymberdze. Przewidywane jest ogłoszenie drukiem drugiego tomu „Wspomnień".

= *Huberti Gustaw* kompozytor flamandzki, autor oratorjów: „Ostatni promień słońca", „Blaemardine", „Verlichting" i in., dość często wykonywanej w Belgji „Symfonie funèbre" i licznych kompozycji wokalnych, z których na szczególną uwagę zasługują utwory na chór dziecięcy, zmarł w Brukselli. Od r. 1874—78 był dyrektorem konserwatorjum w Mons, od 1880—1889 nauczycielem śpiewu i inspektorem szkół w Antwerpji, w 1889 r. profesorem harmonji w konserwatorjum w Brukselli, wreszcie od r. 1893 dyrektorem znanej w Belgji szkoły muzycznej „Saint - Josseten Noode-Schaerbeeck", przy której zorganizował znakomite chóry. W r. 1891 Akademja królewska w Belgji (sekcja sztuk pięknych) naznaczyła go swoim członkiem.

VARIA.

= **Honorarja gramofonowe.** Dla śpiewaczek i śpiewaków operowych otworzyły się nowe źródła dochodu, odkąd gramofony zaczęły się produkować nietylko w salonie na pierwszem piętrze, ale także w podrzędnej restauracji na parterze. Gramofon „zdejmuje" arję, a śpiewakowi płacą za to słuszne honorarjum. Selma Kurz otrzymuje za każde „zdjęcie" 2,000 koron, od każdej zaś sprzedanej płyty tantjemy po 1 koronie. Średnio gramofon zdejmuje 10 arji, śpiewanych przez pannę Kurz. Slezak otrzymuje za 15 arji 8,000 koron, a od każdej sprzedanej wielkiej płyty po 50 halerzy, od każdej małej po 30 halerzy, ale dopiero wtedy, jeżeli kwota, uzyskana ze sprzedaży płyt, wyniesie więcej niż 8,000 koron. Schmedes otrzymuje 400 koron za każde „zdjęcie" i tantjemę od sprzedaży płyt. Siły operetkowe i z „rozmaitości" otrzymują honorarja od 50 do 400 koron, siły pierwszorzędne nawet więcej. Zagranicą ten „przemysł gramofonowy" rozwinął się nadzwyczajnie. Caruso wyciągnął z tego źródła w ciągu jednego roku 250,000 fr.

= **Stare a nowe wiolonczele.** Aby dokładnie określić różnicę dźwięku między staremi a nowemi wiolonczelami, przedsięwzięto niedawno bardzo ciekawą próbę w Paryżu. Przed publicznością, złożoną z samych wirtuozów i profesorów muzyki, grał w zupełnie zaciemnionej sali Pablo Casals po kolei na dwunastu wiolonczelach. Sześć z nich były to stare sławne fabrykaty włoskie, drugie sześć pochodziły z nowoczesnych fabryk francuskich. Między starymi fabrykatami włoskimi był jeden Stradivarius, jeden Cappa, jeden Galiano, jeden Thekla, jeden Preyenda, szósty zaś przypuszczają, że jest to Guarneri. Francuskie zaś fabrykaty pochodzą z najsłynniejszych miejscowych nowoczesnych fabryk skrzypiec, a co do wieku, to mają od roku do lat 25-u. Każdy instrument otrzymał numer, który wywoływano przed rozpoczęciem na nim gry. Po Casalsie grał jeszcze Loevensohn na wszystkich dwunastu instrumentach, również w sali zaciemnionej. Sędziowie każdemu instrumentowi przyznawali pewną ilość punktów, a ostateczny rezultat był następujący. Największą ilość punktów, bo 456, przyznano zupełnie nowemu fabrykatowi, z kolei 288 punktów otrzymał Stradivarius, trzecim był nowy instrument, który otrzymał 270 punktów, czwartym także nowy, 231 punktów, piątym również nowy, 227 punktów, szóstym był Cappa, 191 punktów, siódmym nowy instrument, 119 punktów. Preyenda otrzymał 103, Thekla 93, a domniemany Guarneri 50 punktów. Fabrykaty nowe uzyskały zatem łącznie 1484 punktów, a stare włoskie 883. Fabrykaty starowłoskie reprezentowały łączną wartość 150 tys. franków, nowe zaś 4000 franków.

Powyższa wiadomość, podawana przez pisma francuskie, zdradza tendencje reklamowania fabrykatów współczesnych.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje.

rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Stefanowicz Michał, Radna 7.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

Nauczyciele śpiewu solowego

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7.
Lipiański Józef prof., Złota 28—2, przyjmuje od 11 — 1 i od 3 — 5 z wyjątkiem niedzieli i środy.
Kopytowska Marja, Widok 15.
Lewicka Wilhelmina Krak. Przedm. 38.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23
ZyndramKościałkowska L., Barbary 8 m. 20.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Brenner Dorota, Ś-to Krzyska 43.
Buszówna Wanda, Żabia 4-28.
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Wilcza 59 m. 5.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, Złota 26. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Jaczynowska Katarzyna, prof., Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3-19.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 27.
Melcer Henryk, Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Nowacka Leokadja, Wilcza 27.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof.. Zielna 15.
Rafalska Wanda, Złota 37—10.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytlówna Aniela, Długa 29.
Sędzimir Wiktorja, Złota 57.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, prof., Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 51.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58.
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Jerozolimska 67.
Zawirski Marek, prof., Zielna 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Okólnik 7.
Dłutowski Wojciech, Zielna 11-24.
Drutman Jakób prof., Marjensztadt 19.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Wilcza 61.
Klajn Al. prof., Krucza 37.
Klimek Ewaryst, Mokotowska 71—31.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Stiller Emil, prof. Leszno 53.
Seroka Fr., Żórawia 6.
Szpechta, Żelazna 85.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Nauczyciele gry na flecie

Królikowski Władysław, Freta 33.

Nauczyciele gry na wiolonczeli

Sebelik Jan, Marszałkowska 79.

Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Godecki Tomasz, Ś to Krzyska 30.
Lachman Wacław, Chmielna 23.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy chórów dziecięcych.

Lipińska Bronisława, Zórawia 21.

Kierownicy zespołów orkiestrowych.

Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Nowy-Świat 41.
Oziminski Józef, Wilcza 61.
Wyleżyński Adam, Wilcza 27.

Kierownicy zespołów salonowych i muzyki antraktowej

Kokorzycki Stefan, Nowy-Świat 43.
Rysz Jerzy, Śliska 6—14.

Zespoły na dwa fortepjany

Dąbrowska Marja, Hoża 3, przyjm. od 3—7.

Związki.

Związek muzyków, Chmielna 30.
Związek Polskiej Mł. Muz., Krak. Przedm. 2 m. 5.